

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07203 507 4

EUGÈNE DE BRICQUEVILLE

---

# LA VIOLE D'AMOUR

---

*Extrait de la "Gazette des Musiciens"*



PARIS

LIBRAIRIE FISCHBÄCHER

33, RUE DE SEINE, 33

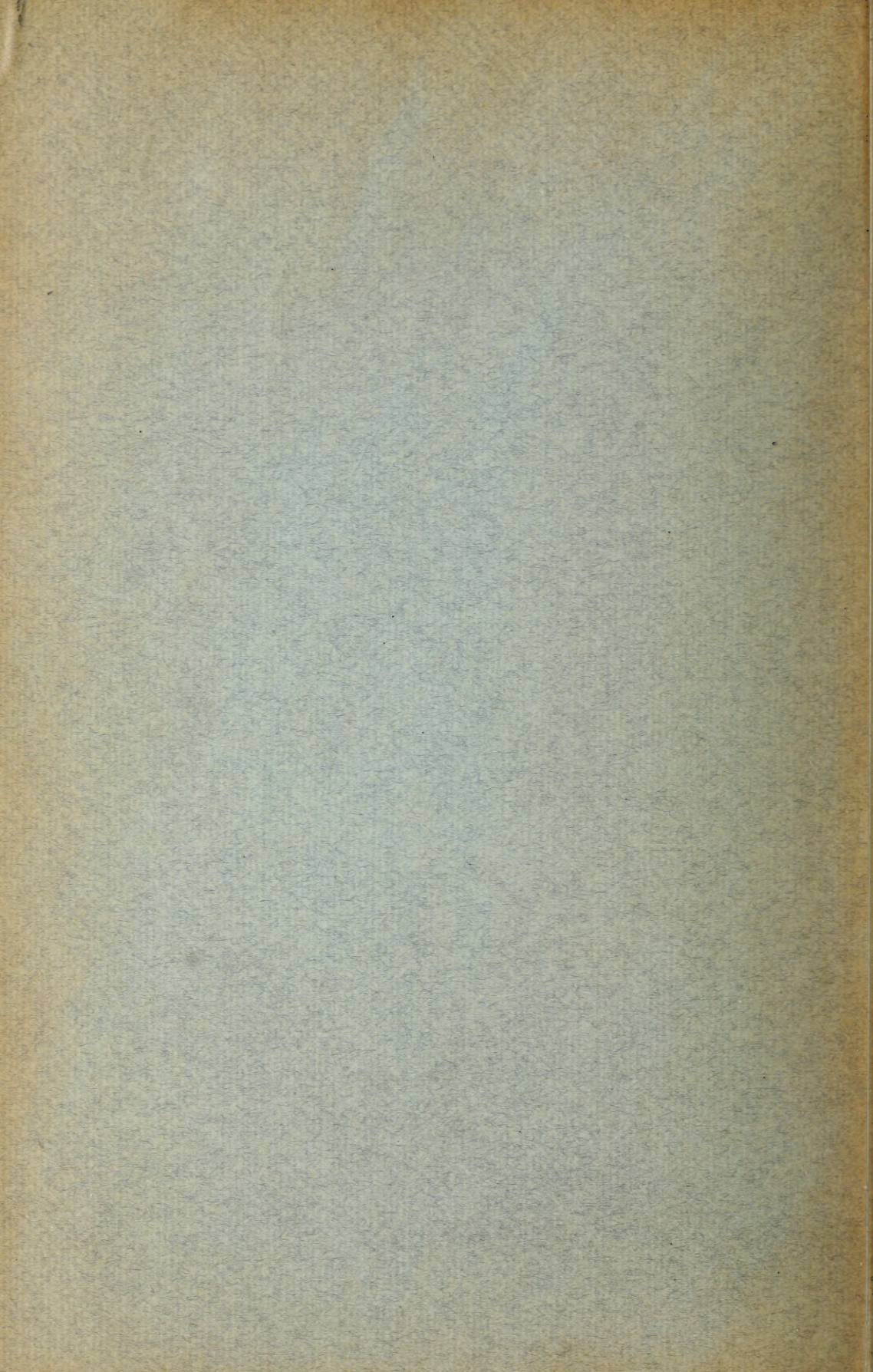
—  
1908

ML

760

B75







12.

EH

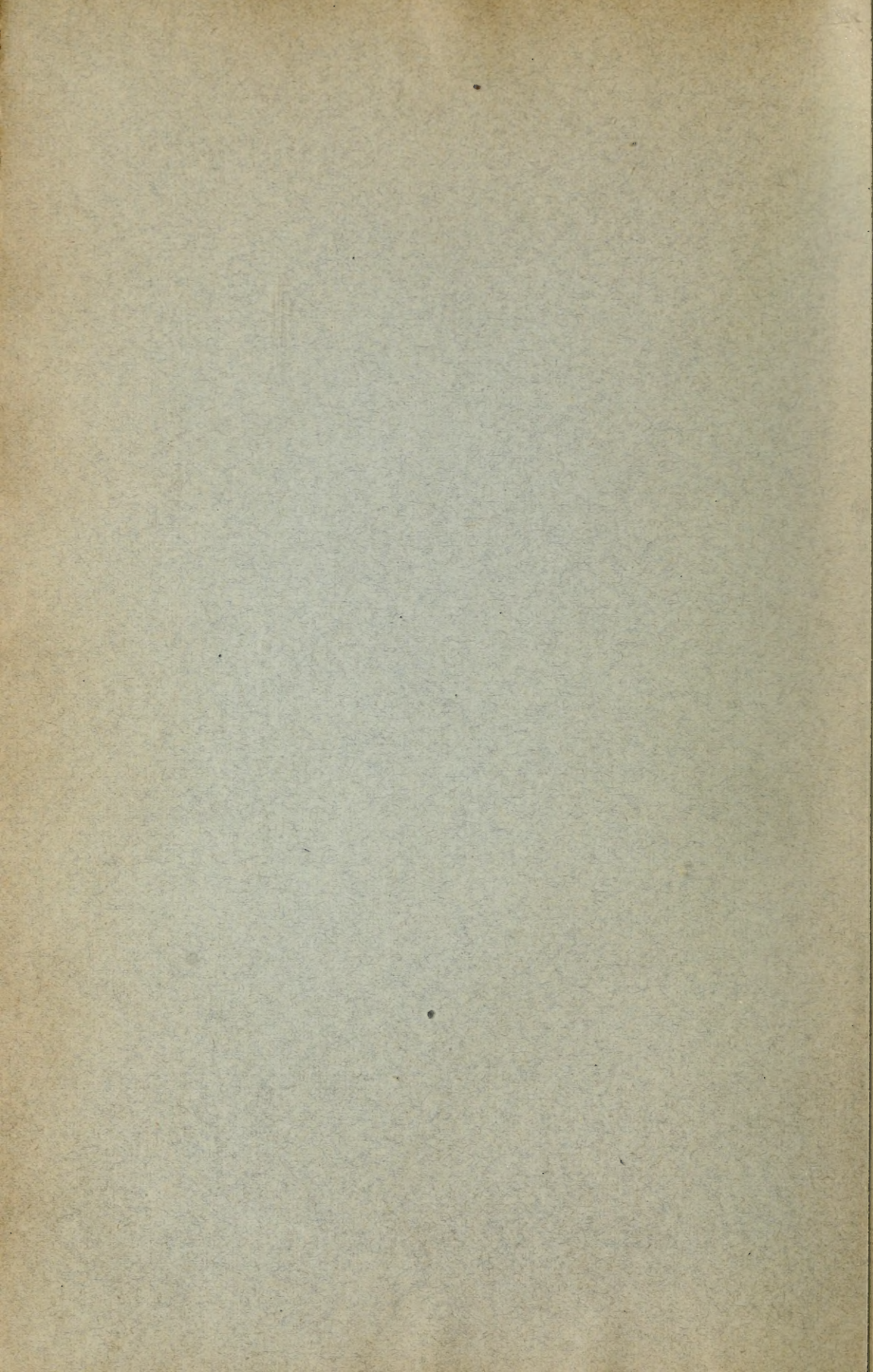
Cat TV

no 364



vis. Bure.





LA VIOLE D'AMOUR







EUGÈNE DE BRICQUEVILLE

---

# LA VIOLE D'AMOUR

---

*Extrait de la "Gazette des Musiciens"*



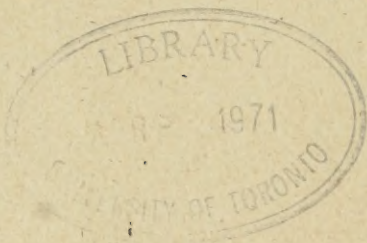
PARIS  
LIBRAIRIE FISCHBACHER  
33, RUE DE SEINE, 33

---

1908



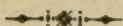
ML  
760  
B75







# La Viole d'Amour



Des nombreuses sortes de violes qui constituaient au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, l'orchestre de musique de chambre, une seule est demeurée, celle, précisément, qui fut connue la dernière : **la viole d'amour**. Tout d'abord, avouons que jusqu'ici, aucune explication plausible n'a été donnée de ce terme : *viole d'amour*. Mon ami Pillaut, qui fut conservateur du Musée des instruments du Conservatoire après G. Chouquet, me soutenait un jour, qu'il y avait là une déviation du terme primitif. Il fallait lire : *viola da more*, viole d'après les Maures, ce qui évoquait, pour ce genre de viole, une origine orientale. Nous verrons, plus loin, qu'on peut rattacher la viole d'amour à des instruments hindous. Mais alors, il eût été naturel que l'adjonction des cordes sympathiques fût faite dès l'invention de l'instrument, et, tout au contraire, cette adjonction n'a été opérée que sur le tard, à une époque où le règne de la viole commençait à décliner, cédant la place à la domination du quatuor de violon.

Au surplus il a existé des flûtes, des hautbois et des clarinettes d'amour, sonnait à la tierce inférieure des flûtes, des hautbois et des clarinettes au ton normal. Il serait impossible de leur attribuer une origine commune avec la viole d'amour.

Les violes n'ont pas été les seules à s'adjoindre des cordes sympathiques. J'ai vu des théorbes fort anciens qui, sur un côté de la table, montraient une dizaine de cordes en acier destinées sûrement à prolonger le son des cordes en boyau; toutes les vielles construites depuis Baton, en 1720, en possédaient, et j'ai eu dans ma collection un tambourin de Gascogne portant la marque suivante :

*Johannes Baptista Bonjont-Fraunié  
Montabaldo fecit anno 1764*



qui avait, tendues sur la table au dessous des cordes en boyau, cinq cordes de laiton que la baguette ne pouvait pas atteindre et qui n'avaient pour objet que d'augmenter, en vibrant, la sonorité des cordes principales.

M. Pétit a, dans son beau Musée instrumental, un tambourin de Provence sur le fût duquel sont tendues, dans le sens de la longueur, neuf cordes de résonnance. Voilà donc quatre types d'instruments : 1<sup>o</sup> à cordes frottées, 2<sup>o</sup> à cordes pincées, 3<sup>o</sup> à cordes frappées, 4<sup>o</sup> à membrane percutée, qui nous apparaissent garnies de cordes sympathiques.

Si on s'en tient à la théorie chère à Fétis : qu'il n'y a rien dans la facture des instruments d'Occident qui ne nous vienne de l'Orient, on doit citer, dominant ces spécimens de lutherie relativement modernes, plusieurs instruments connus de toute antiquité dans l'Hindoustan : la *sârangi* et l'*esrar* garnis le premier de onze, le second de douze cordes sympathiques. Le *Tayuc*, lui aussi, est monté d'une façon analogue à la viole d'amour.

Il est impossible de déterminer l'époque où le ténor de viole a été muni de cordes de résonnance en métal. Ce qui a égaré l'opinion, c'est une phrase latine que j'ai vue, quelque part, attribuée à Prætorius — lequel, entre parenthèses, a écrit son traité en allemand — et qui existe dans un ouvrage du Père Mersenne fort peu connu intitulé : *Cogitata physico-mathematica*, et édité en 1644.

Au chapitre : *de novis instrumentis* on lit ceci :

*Audio Anglos violam seu lyram construxisse, quam Jacobus Rex miraretur, quod præter VI nervos..... alias cordas æneas ponè jugum seu manubrium habeat, quas lævæ pollex tangat, ut cum nervis consonnent.*

Conclusions : la viole d'amour est d'origine anglaise, elle remonte aux premières années du xvii<sup>e</sup> siècle, et elle a fait les délices du roi d'Angleterre Jacques I<sup>er</sup>.

Examinons maintenant le texte de près, et traduisons strictement. Ce petit travail de version latine aura pour premier avantage de nous rajeunir un peu.

*J'apprends que les Anglais ont construit une viole, ou lyre, que le roi Jacques admirait, en ce que, outre les six cordes... elle a des cordes d'airain derrière la tête (le sommet) ou le*



*manche (cordes) que le pouce de la main gauche touche, pour qu'elles sonnent avec les cordes en boyau...*

Il n'y a pas à s'y tromper : les cordes de métal ne sont pas là pour vibrer par sympathie ; elles sont pincées, et la description répond, point à point, à l'instrument nommé « lyra », que Mersenne dans ses « *Harmonicorum libri* », exalte comme très propre à pousser les fidèles à la dévotion.

Le livre des *Harmoniques* fut édité quatre ans après les *Réflexions* (1648). Cette fois on trouve mieux détaillée, par la plume de Mersenne, l'organisation de la viole d'amour. L'auteur indique les ingéniosités (*industriæ*) au moyen desquelles la sonorité des violes peut être variée (*ornari*). Par exemple, il conseille d'enfermer dans l'intérieur (*conclavis*) des instruments de jeunes enfants chantant agréablement ; de construire deux manches accolés dont l'un porterait des cordes montées à l'octave inférieure ou supérieure, — et il a soin d'indiquer qu'on a déjà usé de ce moyen (*uti jam sit a quibusdam*). Mais il ne fait pas cette constatation d'usage à l'endroit du « truc » suivant : « *Si fides aeneae vel ex altero metallo confectae et ad eamdem cum nervis harmoniam redactae subjiciantur ut si nervorum illis unisonorum suavissime absque pulsu resonent.* »

On remarquera que, dans cette citation, les verbes sont régis par la conjonction conditionnelle *si*. Etant donné l'esprit inventif de Mersenne, ne peut-on déduire qu'il y a là une indication plutôt qu'une constatation ? L'auteur ne prononce pas une seule fois le nom de viole d'amour. Il suggère une idée qui peut-être lui paraissait aussi peu réalisable que celle d'enfermer des chanteurs dans une viole ou d'adapter à un instrument à cordes les sons d'une flûte d'Angleterre (flûte à bec), *anglicae cantus tibiae*.

Plus probant paraît le texte de l'*Organographie* de Prætorius, quand il note cette invention bizarre « sonderbar » de monter l'instrument, outre les six cordes ordinaires (*gemeinen Saiten*), *noch acht andere stahlene und gedrehte Messing-Saiten auf einem messingen Stege liegen, welche mit den obersten gleich und gar rein eingestimmt werden müssen*.

Mais alors, si l'invention est anglaise et si elle est antérieure à la publication de l'*Organographia* en 1620, comment conci-

lier le passage de Prætorius avec cette affirmation de Fétis, qu'Attilio Ariosti fit entendre à la sixième représentation d'*Amadis*, de Haendel, donnée à Londres en 1715 (cent ans plus tard), un solo de viole d'amour « instrument alors inconnu en Angleterre ? (1) »

La question est obscure. Nous laissons à d'autres le soin de l'élucider.

L'origine de la viole d'amour est donc difficile à déterminer, mais je ne crois pas qu'on en ait vu encore datées antérieurement aux dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle. N'empêche que les poètes l'ont mise fréquemment entre les mains des trouvères, et que Meyerbeer s'en est servi pour accompagner la romance des « Huguenots », opéra qui se déroule en 1572. Dans un ouvrage qui devrait être entre les mains de tous ceux qui s'occupent de la facture instrumentale, car il est « le seul » qui soit rédigé par un ouvrier expérimenté et par un érudit documenté, dans l'« Art du luthier », M. Tolbecque raconte le « truc » dont on se servit, et dont on se sert encore, paraît-il, à l'Opéra. Le prélude de l'air : « Plus blanche que la blanche hermine », était joué, vraiment, sur la viole d'amour. Ce qui n'implique aucune difficulté : il suffit de promener l'archet sur les cordes à vide, ce dont est capable un ouvrier jardinier. Puis, comme il y a, dans l'accompagnement qui suit, des modulations difficiles, l'artiste de l'orchestre reprenait son alto, et le public restait persuadé que c'était toujours la viole d'amour qui jouait. Le public de l'Opéra de Paris, public ignorant par essence, a avalé et avale encore tant de bourdes, qu'on a pu aisément ajouter celle-là à la liste.

Puisque j'ai cité M. Tolbecque, je pense qu'il fait erreur en disant que c'est le dessus de viole qui fut agrémenté de cordes

---

(1) Ces lignes étaient composées, quand je trouve une note du journal d'Evelyn (1676), ainsi conçue : « I dined with Mr Slingsby... invited to hear music which was exquisitely performed by four of the most renowned masters... Nicholao, on the « violin; but above all, for its sweetness and novelty, the *viol d'amore* of five wire « strings played on with a bow, being but an ordinary violin played on lyreway a « german. »

En citant ce fragment dans son Catalogue du *Kensington Museum*, Carl Engel l'a fait suivre de la mention faite par Dalvell (*Mémoires sur la musique en Ecosse 1849*) « L'instrument a été pour la première fois exhibé en public à Londres dans l'année « 1715, on l'avait introduit dans l'entr'acte d'un opéra. »

C'est la confirmation entière de l'assertion de Fétis (à moins que Fétis lui-même n'ait copié sir Dalvell). Mais alors, que deviennent les indications de Prætorius et de Evelyn ?

Rarement on le voit, question musicale fut aussi embrouillée.





*Viola d'amour de P. Alletsee*

Appartient à M. BOUET.







*Viole d'amour de J. Guidantus (1715)*

Appartient à M. RENÉ MICHAUX





sympathiques. Sans doute il y a des violes d'amour de petit format, mais il semble que, communément, l'instrument emprunte le modèle équivalent, comme dimensions, à l'alto, et même au ténor. Ce qui le prouve, c'est que la musique pour viole d'amour est écrite sous clé d'*ut* troisième ligne, et que son registre descend jusqu'au *la* grave du 8 pieds de l'orgue.

Quel fut, à l'origine, le rôle de l'instrument ? Je ne crois pas, en dépit des adaptations modernes, qu'on trouve trace d'une partie qui lui soit confiée dans la musique de chambre ancienne. Il était destiné à la virtuosité, sous forme de sonate et de concerto; nous dirons tout à l'heure un mot de ce répertoire, au sujet de l'accord.

La viole d'amour dut être en grande faveur pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle, si l'on en juge par le grand nombre d'instruments de ce genre qui figurent dans les collections privées, dans les Musées, et qu'on trouve encore chez les marchands. Les luthiers allemands, italiens, français en ont fabriqué. J'en ai vu deux d'origine espagnole qui, au lieu d'une tête disposée pour 14 chevilles en bois, avaient seulement, aux chevilles, la place des cordes en boyau, les cordes d'acier se trouvant attachées, derrière le sillet, à de petites chevilles de fer actionnées par une clé de montre. Cette disposition se retrouve, d'ailleurs, dans plusieurs violes d'amour françaises. M. Cesbron possède une viole d'amour remarquablement belle de M. J. Kolditz (1743), dont le placement des chevilles, groupées sur un épaulement ménagé à la partie dorsale du cheviller, est tout à fait curieux.

Disons, en passant, que « jamais », au XVIII<sup>e</sup> siècle, on n'a garni de cordes sympathiques la basse de viole. Les arrangements de ce genre, tout à fait modernes, ont réussi à tromper plus d'un amateur. La basse de la viole d'amour était le *Baryton*, ou « *viola di bordone* ».

Il semble que c'est en France que la viole d'amour eut le plus de succès. Pas un luthier en renom qui n'en ait signé quelques exemplaires.

D'autre part, les « Annonces, affiches et avis divers » enregistrent fréquemment des offres de vente de cet instrument. En voici trois prises au hasard.

(a) « Une bonne VIOLE D'AMOUR dans le nouveau goût, à

« 12 cordes, dont 6 de fil de laiton, avec l'archet et l'étui, pour 25 louis (15 juin 1775). »

(b) « VIOLE D'AMOUR avec étui fermant à clé, 5 louis. » (26 août 1782).

(c) « VIOLE D'AMOUR de prix. » (18 octobre 1759).

Il en est de très belles, avec des têtes sculptées, d'une haute valeur artistique, et souvent, sur la table, débordant légèrement de la touche, des rosaces découpées d'un travail délicat. Quant aux violes d'amour allemandes, elles sont, d'ordinaire, d'assez grand format et appartenant à la catégorie des violes dites « da braccio ».

Paul Alletsee, facteur de Munich, a adopté le modèle des violes italiennes du XVII<sup>e</sup> siècle, à bords découpés. Plusieurs collectionneurs parisiens en possèdent.

Quand on voit la faveur dont jouissait autrefois la viole d'amour, on est surpris de ne la trouver mentionnée ni dans le « Traité » de Jean Rousseau (1687), ni dans les « Mémoires pour servir à l'histoire de la musique » (1738), ni dans la « Défense » de l'abbé Leblanc (1740). Bien plus, alors que les Almanachs, Tablettes, et autres organes de publicité citent quantité de professeurs pour le pardessus, c'est à peine si nous trouvons, dans « l'Almanach musical » de 1783, l'adresse d'un nommé Corsin, qui « montre la viole d'amour ».

Les quelques renseignements qui nous sont donnés sur la pratique et sur la bibliothèque de l'instrument, proviennent d'auteurs de pays allemand.

Nous citerons la notice de Kaspar Maier, dans son « Theorisch-praktischer Musiksaal » (1741), sur laquelle nous aurons à revenir ; la Méthode « Methodenmæssig » en trois parties, de Hubert (Vienne, 1760); celle de Milandre (dont la nationalité m'est inconnue), qui parut en 1782 ; la « Dissertation sur la viole d'amour et sur les améliorations qu'on y peut faire », publiée en 1789, par F.-A. Weber, de Heilbronn, à qui on doit une dizaine de compositions pour l'instrument ; et, de nos jours, la Méthode de Krahrl, éditée par la maison Cranz.

Il faut mentionner les pièces de Krumlowsky (de Prague), de Hrazec (de Schann), la « Collection of lessons » du célèbre Ariosti, et l'impression produite sur le public des concerts, par



Ganswind (de Prague) et ses élèves : Eberlé, F. Richter, puis par F. Stamitz et par l'Italien Tœschi.

La viole d'amour, délaissée pendant la Révolution et l'Empire, ce qui paraît tout naturel, fut donc remise en lumière par Meyerbeer, au 1<sup>er</sup> acte des « Huguenots », — on a vu dans quelles conditions. — C'était, si je ne me trompe, Chrétien Uhren qui la jouait à l'orchestre de l'Opéra. Mais le véritable restaurateur de l'instrument est, sans conteste, L. van Wœlfelghem, né à Bruges, Parisien d'élection, qui se fit maintes fois applaudir à côté du claveciniste Diemer et du violiste Delsart, dans la « Société des instruments anciens », fondée vers 1889 par ces trois éminents virtuoses.

A l'heure actuelle, la plupart des altistes assez heureux pour trouver une viole d'amour l'ont cultivée avec succès. Parmi ceux qui y déploient le plus de virtuosité, il convient de nommer Henri Casadesu, l'âme d'une réunion florissante, et René Michaux, qui a puissamment aidé l'auteur de cette notice dans la fondation, à Versailles, d'un orchestre composé de luths, théorbes, quintette de violes, clavecins, vielle, tambourin, etc... et qui s'est placé dès 1904, sous le patronage de Couperin.

La viole d'amour semble avoir été, tout d'abord, destinée à l'accompagnement du chant, comme la plupart des violes à qui la multiplicité des cordes et un chevalet d'une courbure peu accentuée permettaient la production d'accords de quatre notes et plus. Kaspar Maier, dans son traité *Musiksaal*, édité en 1741 à Nuremberg, indique dix-sept manières de régler les cordes, dont M. Mahillon, le savant rédacteur du Catalogue du Musée instrumental de Bruxelles transcrit les principales (de l'aigu au grave).

(A) do la fa do la fa.

(B) ré la fa (dièze) ré la ré.

(C) ré la fa ré la fa.

(D) do sol mi (bémol) do sol do.

(E) ré si (bémol) sol ré sol si (1).

On remarquera que l'instrument, à cette époque, est garni de

---

(1) Il y a là, apparemment, une faute d'impression. C'est *do* qu'il faut voir comme dernière corde à vide.

six cordes seulement. Il serait difficile de dire à quel moment la septième corde, *la* grave, est intervenue. En tous cas, elle est aussi peu usitée que le *la* correspondant de la basse de viole, ajouté, paraît-il, par Sainte-Colombe, lequel aurait pu se dispenser d'apporter cette innovation.

Cette septième corde gêne considérablement l'exécutant ; elle charge outre mesure la table, de plus, elle exige un diamètre et un filage en disproportion avec la capacité du corps de l'instrument. Aussi, soit dans les compositions pour la basse de viole, soit dans les pièces anciennes pour viole d'amour, est-elle rarement utilisée.

Pour en revenir aux divers modes d'accord, on peut remarquer que presque tous sont anormaux, en ce sens qu'ils passent des intervalles de quinte aux intervalles de quarte et de tierce. Mais le plus bizarre est encore le mode B, qui, avec sa troisième corde *fa dièze* cantonne l'exécutant dans le ton de *ré* naturel ou de *la* s'il veut tirer de l'instrument ses effets propres qui consistent en accords de trois ou quatre notes. C'est pourtant celui que préconise Milandre, en vue, sans doute, de l'interprétation de son célèbre menuet ; c'est celui qu'adopta Meyerbeer, dans *les Huguenots* ; et depuis, tous les violistes sans exception ont monté leurs violes dans ce ton de *ré* majeur d'où, à moins de posséder une virtuosité spéciale, ils sont fort embarrassés de sortir.

Bach, qui a plusieurs fois employé la viole d'amour dans l'accompagnement d'une mélodie, notamment dans *l'Arioso* de basse de la Passion selon St-Jean, *Betrachte, meine Seel*, et dans l'air de ténor qui suit : *erwäge !* Bach utilise de préférence le ton de *mi bémol*, soit qu'il s'en tienne au mode D selon Maïer, soit qu'il suive une méthode employée de son temps, la *scordatura*, indiquée par ce passage de *l'Art du Faiseur d'Instruments* (1) : « son accord (de la viole d'amour) et sa tablature sont « différents des autres instruments à son accord, car il s'accorde « selon le ton ou mode des pièces que l'on veut jouer. Par « exemple, si la pièce est en *D la ré*, son accord sera :

*ré la ré fa la ré*

« ce qui veut dire que sa manière de l'accorder est prise des

---

(1) Encyclopédie méthodique d'Alembert et Diderot.



« notes de l'accord parfait de la tonique de l'air qu'on veut  
« jouer. »

Inutile de faire remarquer la complication d'une pareille méthode. Il faut d'abord supposer que le morceau ne module pas; ensuite comment admettre qu'une corde de diamètre donné, un *la* de violon, par exemple, peut devenir un *fa*, un *sol*, ou un *do*? En tous cas l'artiste qui désaccorde à tous moments sa viole, pour suivre l'indication du ton du morceau, doit finir par avoir dans la fixité de ses chevilles une confiance modérée.

Le plus simple serait, semble-t-il, d'accorder la viole d'amour comme toutes les autres violes : (du grave à l'aigu).

*la ré sol do mi la ré*

avec ces intervalles de quarte et cette tierce médiane qu'on retrouve dans tous les instruments à cordes d'autrefois, — le violon excepté. On comprend toutes les combinaisons que le violiste peut tirer de ce système de monture qui lui fournit des accords à vide dans les tons les plus usités par le répertoire de l'ancienne musique intime : *ré la sol do* majeurs, *ré et la mineurs*.

L'origine de la viole d'amour, on l'a vu, est presque impossible à déterminer. Il est admissible qu'elle fut due, non au travail d'un luthier, mais à l'ingéniosité d'un violiste, probablement amateur, au courant des lois générales de la physique, et qui voulut ainsi utiliser le principe de la vibration simultanée de deux corps voisins régis par un même diapason.

Cette adjonction de cordes en acier entrant en jeu quand la touche en boyau correspondante est ébranlée par l'archet, fournit une sonorité spéciale, et favorise, de plus, la production des sons harmoniques. D'ordinaire, leur nombre est égal à celui des cordes principales, mais il n'y a là rien de fixe, et si les cordes attaquées par l'archet ne dépassent jamais sept, les cordes vibrantes peuvent aller jusqu'à douze (violes de Paolo Alletsee, à M. Bouet et de Mathias Griesser au lycée philharmonique de Bologne) et même à quinze (viole de Mathias Klotz au Conservatoire de Paris). Il serait difficile, au surplus, de monter de pareils instruments au diapason actuel, sans que la table fût écrasée par le poids, aux abords du chevalet.

En vertu du principe qui a inspiré la construction de l'ins-

trument, ces cordes peuvent être montées n'importe à quel ton. Mais, étant donné l'accord usité, il est naturel de les mettre au ton des notes principales qui sonnent dans un morceau utilisant la gamme de *ré* majeur.

La viole d'amour est très en faveur de nos jours, et les luthiers se sont mis à en fabriquer à l'usage des altistes qui n'ont pas l'occasion — ou les moyens — d'en acquérir une ancienne. Comme nous l'avons dit, l'instrument a une sonorité agréable (à condition de ne pas en abuser), et sa facilité de produire plusieurs notes sous un même coup d'archet, permet des effets d'accompagnement curieux. A titre de renseignement, nous donnons quelques attributions de marques qu'il a été possible de relever dans les catalogues imprimés de collections publiques ou privées, en faisant remarquer que, dans ces catalogues, un grand nombre de violes d'amour ne sont pas signées. Bien entendu nous ne prenons la responsabilité d'aucune de ces attributions.

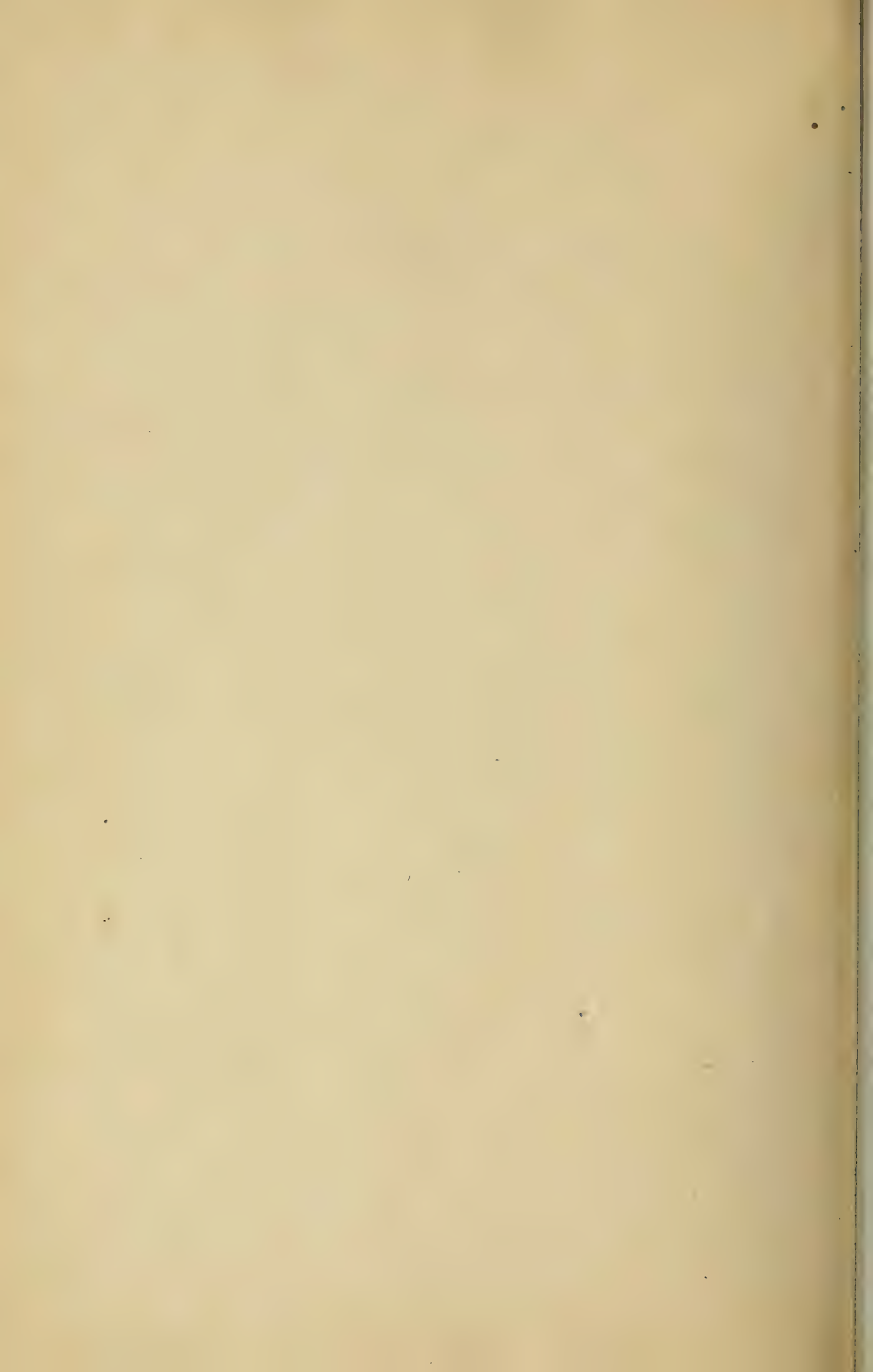
Conservatoire de Paris	Klotz	Mittenwald	1732
—	Jauck	Dresde	1735
—	Salomon	Paris	
—	Storioni	Crémone	1786
—	Tielke	(attribuée)	
Conservatoire de Bruxelles	M. Partl	Vienne	1764
—	G. Aman	Augsbourg	17..
—	Salomon	Paris	174..
—	Rauch		1427
—	Guidantus	(attribuée)	
Collection E. Gand	N. Lupot	Paris	1817
—	Alletsee	Munich	1726
—	Stadlman	Vienne	1736
—	Alletsee	Munich	1726
—	Musicus	Tachau	1723
—	Marchal	Paris	1786
—	Negell		1744
—	Churfürst	Mainz	1777
—	Dorfell	Klingenthal	1743
—	Alletsee (1)		1720
—	Delplanque	Lille	1817
—	Socquet	Paris	1790

(1) Très justement C. Snoeck qualifie les grandes violes d'Alletsee de violes bâtarde c'est-à-dire dont les dimensions tiennent le milieu entre les petites violes (d'épaule) et les grandes (de jambe). Les violes bâtarde se jouaient inclinées sur la cuisse gauche.



Collection	Snoeck	Spadlman	Vienne	17..
—	—	Lauffen		1716
—	—	Hags		1695
—	de Witt	Ebberl	Prague	1743
—	—	Kempter	Dilligen	1746
—	—	Partel (1)		1746
—	de Bricqueville	Calcani	Gênes	1742
—	—	Antonius T.	Vienne	1750
—	Krauss	Celoniatus		1732
—	—	G. Klotz	Mittenwald	1729

(1) Il y a analogie entre cet instrument et celui du Musée de Bruxelles. D'ailleurs plus d'une viole inscrite ici a pu passer d'une collection dans une autre ; nous n'avons cherché que dans les catalogues imprimés de collections particulières destinées à être vendues.













ML  
760  
B75

Bricqueville, Eugene de  
La viole d'amour

Music

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---



EN VENTE A LA LIBRAIRIE FISCHBACHE

33, RUE DE SEINE, PARIS

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

<b>L'Evolution du drame lyrique.</b> Conférence faite à l'U. P. de Versailles. Imp. Cerf, Versailles.....	1	>
<b>Le Livret d'opéra français de Lully à Gluck.</b> Schott, Bruxelles .....	3	50
<b>Deux abbés d'opéra, F. Arnaud et J. Pellegrin.</b> Delattre Lenoël, Paris.....	2	>
<b>Les Pochettes de Maîtres de danses, illust.</b> Imp. Cerf, Versailles .....	1	>
<b>Le Piano de M<sup>me</sup> du Barry et le Clavecin de Marie-Antoinette.</b> Imp. Vve Aubert, Versailles.....	1	>
<b>Notes historiques et critiques sur l'orgue.</b> (Préface de C. M. Widor). Fischbacher, Paris.....	2	>
<b>Catalogue de la Collection d'instruments de musique de M. de Bricqueville.</b> Imp. Cerf, Versailles .....	4	>
<b>Franz Liszt</b> (esquisse). Paris .....	2	>
<b>Les Musettes, illust.</b> Léopold Cerf, Paris.....	2	>
<b>La Couperin, illust.</b> Bernard, Versailles .....	1	>
<b>Un coin de la Curiosité : Les anciens instruments de musique, illust.</b> Librairie de l'Art, Paris.....	5	>
<b>Le Songe d'un Collectionneur.</b> Imp. Cerf, Versailles...	2	>
<b>Rapport sur la classe XVII à l'exposition de 1900.</b> Imprimerie Nationale.....	5	>
<b>La Viole d'amour.</b> Fischbacher, Paris.....	2	>
<b>Les ventes d'instruments de musique au XVIII<sup>e</sup> siècle.</b> Fischbacher, Paris.....	2	>
<b>L'opéra de l'Avenir dans le Passé au Ménestrel</b> Heugel, Paris.....	2	50

LIBRAIRIE FISCHBACHER, 33, RUE DE SEINE, PARIS

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C  
39 14 13 25 08 012 2